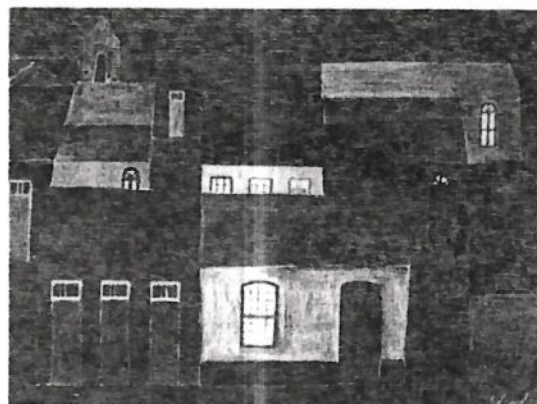
CR PINTURA IV 2002

GULLAR, FERREIRA. ARGUMENTAÇÃO CONTRA A MORTE DA ARTE. RIO DE JAN. REVAN, 1993

O Mamoeiro, 1925,
Tarsila do Amaral.

Casario, 1952,
Alfredo Volpi.

Estúdio Vermelho, 1909,
Henri Matisse.

O fim da arte

A incapacidade da crítica em reconhecer o valor da pintura impressionista, quando esta surgiu, gerou nos críticos futuros um complexo de culpa e uma intimidação tal que, hoje, tudo o que se anuncia como novidade a crítica se sente obrigada a aprovar. Essa observação foi feita por John Canaday, há muitos anos, quando exercia a crítica de arte do *New York Times*. E ele acrescentou então: se hoje um pintor espremer uma bisnaga de tinta no nariz do crítico, ele será capaz de ver nisso uma manifestação de alta criatividade...

O sarcasmo de Canaday reflete a perda de referência a que já haviam chegado, nos anos sessenta, críticos e artistas, não apenas nos Estados Unidos, mas no mundo inteiro. A instituição da novidade como valor fundamental da arte tornou-se uma espécie de terrorismo que inibe o juízo crítico e garante a vigência impune de qualquer idéia idiota. Como nas organizações políticas radicais, onde o exercício da sensatez pode ser tomado como indício de covardia ou traição, assim nos campos da "vanguarda" levantar dúvidas sobre qualquer suposta inovação já era naquela época atitude suicida: quem a isso se atrevesse era imediatamente taxado de retrógrado, como hoje é taxado de "careta". Com isso criou-se uma espécie de conivência forçada (ou não) entre artistas e críticos, que terminaram – devido precisamente ao esoterismo de seu universo estético – por constituírem uma espécie de seita. Como esse prestígio da novidade é consubstancial à nossa civilização consumista, ela, mesmo sem entender e também por oportunismo, avaliza as extravagâncias

estéticas abrindo-lhe as portas das instituições oficiais e comerciais.

Naturalmente, esse fenômeno tem causas profundas, que vêm desde a ruptura da arte com o processo de representação, até as imposições do mercado de arte, que exige sempre novidades para manter ou ampliar suas vendas. Daí o rápido êxito e declínio das "modas" que não refletem uma aquiescência dos artistas ao gosto do público, mas uma necessidade de estimulá-lo e provocá-lo, conforme observa Giulio Carlo Argan. A crítica, como já vimos, não escapa a esse processo de adequação da arte às exigências do consumo, e dá sua colaboração, precipitando a obsolescência das mesmas obras cujo êxito anunciara pouco antes. Assim, a condição de mercadoria a que a obra de arte se submete, desde a instauração do regime capitalista, atinge-lhe a própria essência, tornando-a apenas uma mercadoria como as outras. O artista, por sua vez, ou entra na desabalada carreira da obsolescência das modas ou não se submete e corre o risco de ser ignorado pela crítica, pelas instituições oficiais e pelo mercado.

Esse fenômeno da obsolescência provocada no campo da arte estava latente nas teses defendidas por algumas vanguardas do começo do século que, entusiasmadas com o progresso industrial, afirmavam que a obra de arte não mais devia aspirar à contemplação do espectador. Pelo contrário, deveria renunciar a ela e igualar-se ao objeto industrial que não é fruído na contemplação, mas no uso, ou seja, no consumo. Não se davam conta, porém, de que semelhante proposta contraria a natureza mesma da obra de arte.

Não há dúvida de que qualquer objeto, artístico ou não, pode ser fonte de prazer estético e portanto sujeito à contemplação. Não obstante, a produção de objetos que se querem "obras de arte" resulta de uma opção espiritual e prática, diferente da que produz outros objetos. Se é verdade que o *designer*, ao conceber a forma de uma nova geladeira, tem, em princípio, como o pintor, o mesmo propósito de criar uma coisa bela, as condições efetivas em que trabalha, atendendo às imposições do consumo

de massa e da produção industrial, impregnam sua concepção de características que estão – ou devem estar – ausentes do trabalho de um pintor ou de um escultor. Por exemplo: o *designer* é levado a conceber a forma da nova geladeira em função do interesse da empresa para a qual trabalha, que exige dele um feitio que está na moda. Ora, essas não são as determinantes do trabalho do pintor, voltado para as exigências e possibilidades de sua própria linguagem e de sua fantasia desinteressada.

Também é diferente a relação do público com a obra de arte e com o objeto industrial. Quem compra um quadro compra-o como objeto de contemplação e de valor cultural. Mesmo quando a razão principal da compra é investir, essa razão se apóia na possibilidade de fruição estética do quadro, na sua condição de obra de arte, e não de objeto utilitário. Há, portanto, uma contradição insanável entre a concepção da obra de arte como coisa descartável e a natureza da experiência estética, tanto do ponto de vista do criador como do consumidor.

Esta é a questão. As tendências mais radicais da arte de hoje consideram que a arte não se afirma como obra, que ela repele qualquer juízo crítico e qualquer função na sociedade, descartando a existência mesma de "bens culturais". Dentro dessa visão, a arte é apenas o conceito de arte, que se separa de qualquer experiência da realidade, de qualquer finalidade social ou ideológica, de qualquer noção histórica da arte, de qualquer teoria da arte ou estética, conforme observa Argan.

As causas dessa visão niilista podem ser facilmente localizadas na história da arte moderna que, depois de Cézanne, opera talvez a mais drástica ruptura ocorrida em séculos de arte. Na base de tudo, parece estar o desenvolvimento técnico e científico e suas conseqüências na vida material e espiritual do homem do século XX. As mudanças ocorridas a partir do final do século XIX, por tão drásticas, amplas e revolucionárias, espanta-nos verificar como são recentes. Essas mudanças geraram nos intelectuais, de um lado, a convicção de que tudo o que pertencia ao passado estava morto e, de outro, o entusiasmo pela nova vida que nascia, na qual, com a ajuda da ciência e da técnica, o ho-

mem mudaria e governaria seu destino. Caberia à arte colaborar nessa mudança e ela mesma mudar, livrar-se da tradição e expressar as transformações da nova idade. De saída, o caráter artesanal das artes plásticas passou a ser questionado como um anacronismo. Fernand Léger conta que, antes da guerra de 1914, visitou o Salão da Aviação, em Paris, na companhia de Marcel Duchamp e Constantin Brancusi. Duchamp, que passeava mudo entre os motores e hélices ali expostos, voltou-se de repente para Brancusi e falou: "A pintura acabou. Você faria alguma coisa melhor do que esta hélice?" O próprio Léger confessa que, sem o mesmo radicalismo de Duchamp, ficou fascinado por aqueles motores, peças de metal e hélices de madeira.

Essa anedota explica, em parte, a atitude de Duchamp, ao enviar para o *Salão da Society Independent*, em 1917, um urinol de bar como obra de arte. Duchamp com isso pretendeu mostrar que a arte dispensa o artesanato e o processo de elaboração individual. Independe mesmo de que alguém a faça. O *ready-made* é a contrapartida industrial do *objet trouvé*, com que os surrealistas afirmaram que criador não é apenas quem faz; quem acha também o é. Assim uma pedra encontrada no mato pode ser uma obra de arte... Todos são artistas e ninguém é artista. Só se esqueceram de uma coisa: para que aquela pedra pudesse ser vista como obra de arte, foi preciso primeiro que os artistas tivessem inventado a arte. O mesmo pode-se dizer dos *ready-made* de Duchamp: eles tiram sua significação da arte que contestam e tanto isso é verdade que, hoje, quando já não contestam nada, perderam toda força expressiva. É que sua expressividade era externa a eles, meramente sintática, conjuntural. Enquanto isso, as obras de Picasso, Braque, Morandi, Matisse, etc., fruto de aprofundada elaboração da linguagem pictórica, mantêm sua significação através dos anos. E, para que não se diga que esse juízo é apenas uma disfarçada defesa de linguagens tradicionais, lembro que Alexander Calder, com seus móbiles, dissentindo de toda a tradição escultórica, realizou obra duradoura. A razão é simples: sua obra funda uma linguagem, decorre da transmutação do material em espiritual, do vulgar em poético, enfim, resulta da

criação de um universo imaginário, próprio, que não se cria por milagre. Cria-se com o trabalho, o domínio dos meios de expressão, a acumulação gradativa da experiência vivida que se transforma em sabedoria técnica.

O trabalho artístico, a criação da obra, é na verdade um modo através do qual o artista se constrói fora de si, dá permanência e objetividade a sua "fantasia". A objetividade torna-a social, doação aos demais, acréscimo ao universo da cultura. Mas, para que o artista consiga transformar elementos materiais como tela e tinta em algo impregnado de significação, deve ele entregar-se a um trabalho difícil e exigente, que consiste em insuflar espírito na matéria, em incorporar ao nosso mundo humano elementos do mundo natural, sem significado. Esse exercício encontra sentido em suas próprias dificuldades, nos obstáculos que se interpõem à necessidade do artista de deflagrar, no seio da banalidade, o maravilhoso, o poético, o dramático, o inesperado, enfim, esse acontecimento que chamamos de obra de arte. O artista não é um produtor de objetos, não compete com a indústria. O que lhe interessa é a qualidade e não a quantidade. Cada obra de arte é um ser diferenciado, que retira dessa diferença a sua razão de ser. Essa diferença é a expressão do próprio trabalho do artista, da permanente elaboração dos elementos materiais e espirituais que constituem a substância da obra. Daí por que não têm cabimento, na arte, nem as normas preestabelecidas nem as espertezas e macetes que tornariam mais fácil sua realização e mais "eficaz" o resultado do trabalho. Por essa razão, a necessidade de mudança acelerada, imposta por circunstâncias exteriores ao processo de criação, contraria a natureza da arte e conduz a graves equívocos. Um deles é a valorização indevida de artistas medíocres - que por isso mesmo aceitam alegremente as imposições da moda - em detrimento dos verdadeiros artistas, para os quais não tem sentido abrir mão de suas necessidades profundas, de sua autoconstrução e da construção de seu universo estético.

A posição contrária - a rendição à arte descartável - significa trocar essa busca interior pelo êxito exterior. Para quem

segue esse caminho, a obra não tem importância senão pela repercussão na mídia. O processo de realização da obra, que deve ser cumulativo e aprofundador, é abandonado e substituído pela atividade aleatória de coletar detritos ou adquirir no comércio elementos prontos que serão arranjados de algum modo para constituir a "obra". Como a cada "obra" o artista muda de meios - hoje são baldes de plástico, amanhã tijolos ou garrafas, depois de amanhã cordas ou pedaços de borracha - seu trabalho se mantém ocasional e exterior ao material, sem, por isso, organizar-se em linguagem. A obra, então, não resulta da elaboração e aprofundamento da experiência, mas de sacações ("Tive uma boa idéia!") que visam de fato abrir uma brecha na indiferença da mídia.

É inegável que as condições geradas pela sociedade de massa criam para os artistas dificuldades e imposições difíceis de superar. Mas isso não justifica concessões que, no fundo, terminam por destruí-lo, tal como ocorre com os jovens compositores de hoje, que brilham no céu televisivo por um mês, dois, e em seguida desaparecem para sempre. Reconhecemos que a situação a que a arte chegou decorre de fatores históricos e objetivos. Foi o próprio curso seguido pela sociedade e pela arte que gerou os problemas de agora. Resta saber se essa evidência é justificativa suficiente para que o artista persista em seguir um rumo que destrói os seus próprios valores. Pergunto se já não é hora de rompermos de vez com a visão evolucionista que apresenta o processo artístico como um encadeamento de etapas ascendentes, de tal modo que, contraditoriamente, temos que aceitar as contrafações estéticas de hoje como a culminação do caminho iniciado pelos impressionistas. Que de Cézanne nasce, de algum modo, o cubismo, é certo; e que o cubismo gera (*malgré lui*) o neoplasticismo, também é certo. Mas o que nos garante que o cubismo é um avanço com respeito a Cézanne e o neoplasticismo um avanço com respeito ao cubismo? Eu pessoalmente estou convencido de que Mondrian radicalizou de tal modo as propostas cubistas (em função da filosofia de Schoenmaekers) que levou a linguagem pictórica à esterilidade. O entusiasmo pelo novo e a quebra do quadro de referências anularam o juízo crítico e provocaram o surgimento de centenas de movimentos estéticos num curto espaço de tempo. Como é mais fácil destruir que construir, no curso das décadas o que as vanguardas fizeram - com raras exceções - foi desfazer o sistema da linguagem artística, num processo ilusório em que o mais na verdade era menos, e o passo adiante, um passo atrás. Até que se chegou finalmente ao esgotamento da linguagem artística, ou seja: não havia mais o que destruir. Agora, sentados sobre esses escombros, os artistas que insistem na ilusão vanguardista não se dão conta de que o que, no passado, era audácia, hoje é oportunismo; o que antes era ruptura, hoje é conformismo. A grande revolução de agora é redescobrir - como aliás já o fizeram muitos artistas dentro e fora do Brasil - que a arte não é uma dádiva dos deuses mas uma invenção maravilhosa do homem e que sua destruição só nos empobrece a todos.